

映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その3

鶴田武志

はじめに

本稿は、『文化科学研究』23巻に掲載された「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その1」、そして同24巻の「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その2」の続きとなるものである。改めて記すが、映画「天城越え」(1983)は子どもが母を恋う物語として作られた。その制作の過程を明らかにするための基礎研究が、この取材記録の目的である。

1回目の三村晴彦¹への取材では、1980年前後の松竹大船における野村芳太郎²の影響力の大きさとそれに対抗しようとした新人監督三村晴彦の苦労を中心に聞き取りを行った。そこには、当時の松竹大船の状況を象徴する野村の功罪を巧みに取り入れていくことで三村の演出論が形成されたことが窺えた。

そして2回目の取材では、「天城越え」を撮る中での三村の演出論やポリシーを中心に聞き取りを行い、それにより現場至上主義でスタッフの力を引き出していく三村なりの組織論まで見えてきた。

今回は「天城越え」撮影について、前回までで取材しきれなかった原作との対峙の仕方、野村から死守したという編集作業について聞き取りを行う。あわせて彼が大船で撮った2作目の清張作品、「彩り河」(1984)についても確認したい。「彩り河」は霧プロ最後の作品でもあり、1回目に垣間見えてきた当時の大船の状況を知る上においても、また三村の演出論の可能性を探る上においても重要だと考えられる。

なお、忠実に書き起こしたため、人物名など専門用語で分かりづらい部分はカッコ内の筆者注と脚注で補足した。内容の関係から拙稿「その1」及び「その2」も合わせて参考にされたい。

三村晴彦へのインタビュー (第3回)

対談者：三村晴彦 (映画「天城越え」監督)

聞き手：鶴田武志

場 所：三村晴彦自宅

日 時：2008年3月8日

鶴田：前回までに「天城越え」の脚本や演出でのご苦労を伺いまして、例えば脚本段階での野村さんとの葛藤、撮影ならば終盤の殺人のシーンについてのお話など非常に面白かったです。前回のお話とかぶる部分も多々出てくるとは思いますが、それはそれとして今回は前回までに聞きそびれた点などを中心に伺いたいと思います。

三村：ええ、わかりました。よろしく。まあ、足を崩して（笑）。

鶴田：（笑）。さて、今回、まず伺いたいのが天城という場所についてです。原作もそうですが、映画でも天城という場所の風景が効果的に挿入されていて、主人公の少年の感情ともかみ合っています。一方で脚本の段階で抱いた天城のイメージとロケをしたときのイメージには誤差があると思います。実際に観た天城からインスピレーションを得た部分などはあったのでしょうか。

三村：最初に脚本を書いたときはね、シナリオハンティングしないで書いたんだよ。何せまだやるかどうかも決まっていなかったからね。だから天城の風景なんてものは、そんなに頭に無かったの、はっきり言って。原作に乗っ取って「ああ滝があるんだな」なんて思っていたわけ。だけど、いざロケハン行ったら、この（原作）とおりに道がないとか、これは撮れないな、この部分は丹沢のほうに持っていかないと、とか色々あったけど、最初に思ったのはトンネル、当時の面影を残すあのトンネルだけはないとダメだと思ったんだよ。そこでロケハンの最初の日だったかな、色々回って夜暗くなってきたけど「あのトンネルだけはとにかく行ってみないと」と最後にトンネルを見に行き、それを見たとき、本当に「これだ！」と思ったな。全く頭の中で描いたのと同じものがそこにあって、中に入って（トンネルの）長さとかを見たけど、真っ暗で向こうが見えなくて、更にひたひたと水が落ちてきてね。いやー、あのときは「これで出来た！」と思ったね。

鶴田：なるほど。見た瞬間に作品の全貌が見えたということですね。劇中でもトンネルを使ったシーンはどれも印象的です。

三村：そうです。だから（トンネルの様子で）、この作品は成立すると思ったね。清張さんもあのトンネルぐらいは見たらうけど、あの人も実際地図だけ見て書きちゃう人だからさ。

鶴田：そうですね（笑）。「遭難」も一度程度の登山で書いてしまったというのは有名ですし。

三村：だからあの人（清張）の原作をやるときは、現地に行ってから「そんな、これどういうふうに成立するんだよ」って困ることが結構あるんだよね（笑）。「内海の輪」³でもそうだったんだけど。

鶴田：ああ、なるほど。蓬莱峡など現地に行っていないでしょうからね。

三村：ほら、あの有馬温泉のほうの……どこだっけ？

鶴田：えーと……六甲山ですか？

三村：あんな設定のところはないんだよ（笑）。美奈子が出て行って、ハッと下を見たら崖だったなんて場所は。

鶴田：あー、あれも無いんですか（笑）。

三村：無い無い、あんなのありゃしないよ（笑）。そういうことが、多いんだよね、清張さん。

鶴田：「ゼロの焦点」でも小説の通りの断崖は存在しないんですよ。だから小説と現地のズレというものをロケで感じられることもあるかと思い、先ほどの質問をしたわけなんです。

三村：なるほど。そういうことは確かにあるね。それで話を戻すけど、天城ってところはね、やっぱり山の中なんですよ。原作の時代を撮るために電信柱などは隠さなければならいけれど、それを除いたらもう原作のままの世界が保存されているという感じがしたね。

鶴田：山の中だけにロケ地としての状況は比較的良かったということですね。

三村：それから松崎っていう港町にした下田の一角にある町も、白い漆喰の壁とか船着き場とか、かなり当時を再現できる状態だったね。

鶴田：街並みなども当時の雰囲気が残っている印象を受けました。セットじゃないし、こんな場所が、あの当時残っていたのかと少し驚いた覚えがあります。

三村：まあ、25年も前だから流石に今では無理だろうけど（笑）。因みに船は、あの当時（昭和初期頃）のものをどこから探して持ってきたものなんだよ。

鶴田：船が見つかったのは僥倖という気がしますね。ハナが船から降りてくるシーンは、少年がそれを見つめて感情を高ぶらせる大切なところなので画面のリアリティは重要です。

三村：そうだね。そういうリアリズムは一切妥協しないからね。製作部だって美術部だってそういうところは絶対手抜きをしない。

鶴田：前回までの話でも出ましたが、とにかく作品の舞台となる時代を再現することには徹底的にこだわったというわけですね。それはセットでも同様で、今ではもう無理かなと思うような手のかかったセットもありますね。前回の話にも出ましたが、下田署の内部。畳の上での取り調べとかきちんとリサーチしていないと出来ないものです。また署内にポツンとあつた取り調べの場所があるという絵が効果的な面もあるでしょうね。何にせよ、「天城越え」の場合は、松本清張が頭の中だけで描いた風景であったとしても再現可能な部分が大きかったようですね。当然、それを基に三村さんがイメージした天城の姿も再現可能ということで。

三村：そうそう。ただ鴨川、最後、土工を突き落とした川ね。あれは、あんな勢いのよい荒れた川ではなくて、穏やかで静かな川なんだよ。台風ときは流石に凄かったけどね。鴨川のどこへ行ったらあんな場所は無いんだよ。だから、あの場面だけは天城と切り離して、神奈川県で撮ったりしてね。

鶴田：川関係は基本的に丹沢ということですね。ハナと少年のやり取りをする滝の場面ですが、天城にあんな場所はありましたっけ？

三村：（ニヤリとして）あれは天城ですよ、ただあんな豪快な滝はなくて台風の翌日だから撮れたんですよ。ロケハンのときもちろちょろ流れてはいたから、上手く撮ればいけるとは思っていたけれど、台風直後であのような絵に出来ました。もの凄い勢いだったね。

鶴田：それだけに天城にない場所と思ったのです。

三村：そうだろうね。現地の人ですら「あれはどこで撮った」「あんな場所があったか」と言っていたぐらいだから（笑）。

鶴田：たまたまその日が台風直後だったから撮れたというのもあるわけで、天気という運を味方につけるのも撮影では大切とつくづく思われます。

三村：そういう意味ではラッキーだったね。

鶴田：現地の人を唸らせたなら、してやったりですよ（笑）。

三村：現地の人と何度かロケハンしているとき、現地の人が「こういう場所はない」というのを僕が「ここを更に進んだ奥にありますよ」と言って連れて行ったこともある。こちらがあんまり詳しいものだから、あちらが驚いていたな。でも、そりゃあそうだよ。完成までの5年の間に何度も何度も天城に足を運んでいたんだもの。

鶴田：なるほど。三村さんの本意ではないとはいえ、作品完成までに5年の歳月があったことは大きな意味を持つということになりますね。勿論、悪い意味で5年かかった部分もあるのですが、天城という場所を手取るように分かるほどに熟知していたことが映画を作る上で大きな意味を持つわけですから。天城という場所の持つ意味は、実際にその場に行った三村さんが、ある意味、清張を超えて作っていったようにも思えます。清張はあくまで川端康成「伊豆の踊子」の裏版としての天城でしかないわけで、風景自体に力を与えていたというようには読めませんから。

三村：そうだね。それでも5年は長かったよ（苦笑）。

鶴田：ところでロケハン自体は、「天城越え」規模の映画ですとどの程度やられますか？

三村：20日から一ヶ月くらいじゃないかな。しかし僕が勝手に個人でロケハンしているのを入れたらもっとだよ。とにかくその場所へ行ったらじーっと見て頭の中に叩き込むんだよ。それからコンテを考えるとというか、あっちから狙ったらこういけるんじゃないかとか絵が浮かんでくる。絵心が必要になってくるんだ。

鶴田：なるほど。実際、絵心のある人のコンテというのは見ただけで全てが伝わります。それは三村さんも同様ですね。今回、「天城越え」に関する三村さんの絵コンテも全て見させて頂いた上でお話を伺っているわけですが、あの絵コンテを見てもよくこの絵を考え抜いたなと思うものがいくつもあります。長年の勤と個人の資質によるものが大きい気はしますが……

三村：うん。それに「天城越え」は何と言っても初監督作品だから、カメラマン（羽方義昌）が「どうしますか」と聞いてきたら、僕は（これまでの助監督の仕事のおかげで）オールマイティだからさ、「ここはこうだ」「こういってくれ」って自分からガッチリ決めていこうとしていた（笑）。今は矢田さん⁴なんかと組んでいると「矢田さん、どうしようか」「こう上のアングルから行きたいです」「じゃあ、そうしよう」と任せていくようになったけど、あの時は一本目だし、（TVドラマでなく）映画だしということで全部仕切ってやるんだというような意気込みがあった。

鶴田：だから、必要以上に力みながらも1カット、1カットにこだわり抜いた絵になっているわけですね。

三村：全部のシーンをきっちり覗き込んで、コンテも作っているからね。

鶴田：こうした20数年にわたる助監督時代……下積みの頃の全てを注ぎ込んだものになっているのは、松竹のディレクター・システムのおかげですね。もっともそれまでは、そのディレクター・システムによって、ご苦労なさってもいるわけですが。

さて、こうした中で三村さんの（原作に対する）解釈が、映画の物語を大きく動かしていくことになります。その三村さんの解釈において原作を大変尊重していると思われることの一つに、小説の結末「三十数年前の私の行為は時効にかかっているが、私のいまの衝撃は死ぬまで時効にかかることはあるまい。」という部分があります。それは終盤近くの平さんと（平幹二郎：小野寺建造役）と渡瀬さん（渡瀬恒彦：田島刑事役）との応接間でのやり取りにもよく表れています。その点はやはり重視したいという演出的な意図があったのでしょうか。

三村：あの小説の結末は、僕の考えと全く一致する、謂わば共感するところだね。あの「法的な時効はあっても、罪そのものに時効はない」というね。

鶴田：そのことを（劇中で）渡瀬さんにわざわざ言わせているところに、共感があるのは分かります。また前回のお話で「少年の土工殺しは神の視点から以外では描けない」といったことをおっしゃっていましたが、罪というものが人間の作った法（時効）では捉えられないという点では通ずるところがあるように感じられますね。

三村：大体、現在にしたって、例をあげたらきりが無いけど、時効というのはおかしいんじゃないですか？ 特に殺人罪に関してはね。他の殺人までいかない犯罪は、まあ情状酌量とかあっても良いのだろうけど、殺人に時効なんてあるわけがないよ。

鶴田：この時効という点については、NHK 版の脚本を書かれた大野靖子さんも気になさっていたようです。その結果、全知全能の目線として、清張本人をドラマに出して見届けさせるということをした。奇しくも三村さんも少年の殺人を神の目線の視点で捉えていて、ここは通ずるものを感じます。法で裁けない人の罪をどう描いていくのか、そのことが「天城越え」を映像化していくこと大切な部分と思うのです。その意味でも、最後、守り袋の中身を見たときの渡瀬さん演ずる田島刑事の全てを察して微笑するのは、的確な表現だったと思います。

三村：うん。（他のシーンと比べて）特別に時間をかけたわけでもない。でも「どうにも分からない」とか何とか言いながら、きっちり仕事をしてくれたね。

鶴田：対する平さんの芝居も絵コンテで書いてある以上のことをしている場面もあります。例えば、調書の原稿に赤を入れながら読むときの姿勢などはだいぶ違います。こうした絵コンテと多少違う芝居というのは、監督してはどの程度許容しているのでしょうか。

三村：カメラから見る絵の関係で多少の微調整はするけれど、ほとんどは役者任せだね。

鶴田：つまり、どの場面を撮る場合でも役者が絵コンテを見て膨らませたアイデアを映像へと取り込んでいくわけですね。まさに現場は生き物、現場主義と言えます。

三村：でも平さんの芝居はだいぶ削ったんだよね、尺がかなり伸びてしまっただけ。

鶴田：絵コンテのレベルでも明らかに削られているというのがありますね。中野さん（中野誠也：県警広報係長役）との会話シーンなどがそうです。……というか、絵コンテで描かれたシーンは全て撮ってはいないものばかりですよ？

三村：当然。今でも松竹のどこかにネガが眠っているかもね。

鶴田：そうした削ったシーンというのは全体ではどれくらいなのでしょう？

三村：トータルすると 30 分程度だね。

鶴田：その削除シーンも是非観てみたいものです。編集段階でその 30 分を切っていったということになると思いますが、当初からこれだけの時間という決まりはあったのでしょうか。

三村：だいたいこういう時間のことは、会社からというか、この場合はプロデューサーからの指示が伝えられるね。このときは色々揉めたけど、最終的には「100 分を切れ」と野村さんに言われた。でね、99 分にした（笑）。

鶴田：（笑）。一応、「命令には従ってみせましたよ」というところに、三村さんから度々聞かされている野村さんとのギリギリの駆け引きが伝わってきます。では、まずはその時間内に合わせるということが編集の第一の方針ということになりますか。

三村：時間に合わせるというより、ギリギリの時間内に収める形でいかに自分の納得のできるものを作るかということに力を傾けたというべきだね。

鶴田：なるほど。とにかく 99 分までは OK なわけですから、そこは作り手の意思が優先したということですね。でも見る側にとっては、実は 100 分以内が十二分に集中出来る限界の時間だと言えますね。

三村：うん。そもそも昔の映画というのは、多くが 1 時間半、90 分なんだよ。その頃のほうが面白かったりする。今はちょっと長すぎる映画が多いよね。

鶴田：そうですね。割と大作指向の時間の使い方な気はしますね。2 時間半というのもざらにあります。

三村：そういうのに限って、いらないシーンが多いんだよな（笑）。そう言えば、この間、BS で「処女の泉」をやっていたから録画したけど、「処女の泉」（イングマール・ベルイマン 1960 年）なんて 89 分だけ。90 分すらない。

鶴田：「処女の泉」は、その内容の濃厚さゆえに短さを感じません。プロットがしっかりしていれば、その時間内に全てを凝縮できるということでしょうね。

三村：そうなんだな。今更ながらに見ていて唸らされたよ。

鶴田：その意味では、野村さんの命令がきっかけとはいえ、結果的に「天城越え」が 99 分で収められたのは良かったというべきかもしれませんね（笑）。

三村：そうだね（笑）。

鶴田：さて、その編集ですが、長年の助監督の経験があるプロだとはいえ、自身が撮ったものを切っていくという作業はなかなか難しいものがあると思います。これは何とも素人考えで聞きにくいですし、また生理的な面も多いでしょうから答えにくいこととは思いますが……編集のコツというか軸になるようなものというのはあるのでしょうか。

三村：そうだなあ……元々、切るのは好きなんだよね。人のフィルムに鉄を入れてさ。ある監督の撮ったものが本当にひどくて、ザクザク鉄を入れて切って繋げてをしてみたら「なんだ、こっちのが良いじゃないか」なんてこともあった。そういう経験から言えば、編集という作業は勘というかセンスみたいなものが必要だね、絶対に。

言うなれば、まずは「(観客を) 飽きさせないで、結末まで持ってこさせる」ということだね。そして、それでいて「その映画で言いたいことを、落とさずに筋の通ったものにする」ということ。一瞬でも「長いなあ」と思わせたらアウトですね。

鶴田：そうですね。観客が時計を気にする、終わりがいつかを気にしてしまったら台無しですよ。

三村：そういうのはさ、昔からあるもんだよ。「なんだよ、こんなの切っちゃえば良いじゃない」とか「撮る前からいらんって分かるから、最初からオミットしちゃえよ」とかね (笑)。

鶴田：前回までのお話などで編集権を野村さんから死守したということはよく分かったのですが、では具体的にはどんなことに気をつけてきたのかということとはあまり知られていないことだと思います。何か具体的に覚えていらっしゃることはありますか？

三村：編集ってのは、撮影所の頃なんかは1週間に一度はラッシュをやるわけね。で、また1週間後に見て「もっと切ってしまう」とか「やっぱり前のが良かったか」とその前の週で直したのをもう一回確認して「もっと切ろう」とか……それこそ何十回と見るわけだよ。だからまとめて出来たものを編集するのではなくて、シーンごとに挙がってきたものの片っ端から編集していくということになる。で、「あそこは5コマ切っておいてよ」とか「やっぱりよくねえなあ」「いや、あれは必要だからリテイクで撮り直したほうが良いですよ」とか、とにかく嫌ってほどフィルムを見るからね。特に大船はそういう編集の修羅場は凄かったんじゃないかなあ、システムの。というのも、松竹ではスクリプトはスクリプターではなく助監督がしていたから、編集と監督の間をつないで行ったり来たりしているから。常にフィルムに触っているという感覚。

鶴田：なるほど。現場と編集のつながり、そこに助監督がスクリプターをやるということの意味があるわけなんですね。一般にスクリプターは女性の仕事で大した仕事じゃないような受け取られ方をするけれど、松竹(大船)ではそうではなかった。そうした大船での特殊性が、助監督を監督として鍛え上げていくんですね。

三村：そうそう。だから、君がこの間、撮影現場⁶で見たスクリプター、ああいうのが最近のスクリプターなんだけど、僕に言わせたらスクリプターとは言えないんだ。試しに彼女に「ここ、君ならどう芝居つける？」と聞いても「このままでいいんじゃないでしょうか」と答えるし、「脚本のここつまらないから切ってくれない？」と聞いても困った顔をする。芝居や編集というものを考えていないんだ。これが松竹なら「お前、助監督だろ。監督になる奴が芝居や脚本が分からなくてどうするんだ」ということになる。その意味では、スクリプトをする助監督が監督の女房役と言える。現場の状況を一番敏感に感じ取り、指示を出すことになるから。だからスクリプトを任されているときが一番現場に関わっているという感覚があったね。

鶴田：実際はセカンドですが⁶、現場においてチーフと言える立場で現場を管理し、それがまた監督としての現場に立った時の役に立っていく……そうした教育的効果があったというわけですね。

三村：そうそう。大船以外のスクリプターは相談相手にならないからダメなんだよ。だから、松竹京都で撮影するとき、あそこのスクリプターの子は皆、僕を苦手としているみたいだね。色々を試したりするから (笑)。

いい加減な監督のときは適当なことを言って許可を得ようとするスタッフもいたりするけれど、そういうときにダメ出しが出来るのもスクリプターの役目なんだ。出しゃばると怒られるけどね。

鶴田：今のお話を伺っていると、三村さんはそういう作業を通して、監督のやっていることや現場のあり方に違和感を持って考えてきた。そういうことを考えて仕事の出来る人間だったから監督としての資質を持てた……そんな感じがしますね。自分なりの映画に対する考え方、ひいてはオリジナリティが育っていったというか。

三村：そうだね。もっとも会社としては言うなり人間のが良いわけだから、困った人材が育つことにもなるわけだけど。一方で（ディレクター・システムは）監督の意思を伝えるコマ、兵隊であることが求められていたから。

三村：そこが大船撮影所のシステムの二面性なのかもしれませんね。さて、実際の編集作業は当然、監督御一人ではなく編集の鶴田さん（鶴田益一）と二人三脚で進められたわけですね。どんなやり取りが印象に残ってますか？

三村：彼とはさっき言ったようにドンドン上がってくるラッシュを二人で見て「ここはザクザク切ろう」とか言いたいことをお互い言いながらやり取りを散々繰り返して、トータルで出来たものを会社のラッシュで挙げて、その後は二人で籠りっきりだったよ。一番印象に残っているのは何度か話をしているけれど……

鶴田：野村さんが編集に加わるといった件ですね（苦笑）。

三村：あれはラッシュを見た後に野村さんが会社に向かって「私が編集に入れば、あの内容は何とかなるから任せてくれ」って開き直って大見得を切ったんだよ。「何を偉そうに」とこっちは思ってた、とにかく編集には入れないつもりだったから、とりあえず二人で会って。そしたら何か一杯書いてくるんだよ。

鶴田：よく話に出る野村メモというやつですね。

三村：それでとにかく「検討します」とだけ言って、実際は20 くらいのうち2 つくらいだけ採用したんだけど、そしたら編集の鶴ちゃんが「監督、もうちょっと聞かないと不味くないですか」とか言うんだよ。勿論、僕は「聞かって何をだよ。聞く意見なんかないじゃないか」ってね。そういう会社と僕の間に入って編集の鶴田はハラハラして困っていたな。会社は……というか野村さんは「あそこは切れるだろ。切れ」って具体的に言ってきたのを、僕としては「そこは切れない。こうこうこういう理由で切れない」と突っぱねているから。まあ、最後には、というか2 回目の（トータルの）編集作業からは（鶴田は）「もう監督の好きなように切りますよ」となってくれたけどね（笑）。

鶴田：諦めて腹が据わったというところかもしれませんね（笑）。

三村：カメラマン（羽方義昌）と編集が困っていたね。というのも、こっちも意地になっていたところはあってね。せっかく撮ってきたものを先輩面して生意気な物言いですべてくるからさ、野村さん。また言い方が「ああいうのはたるいよな」「こういうのは監督が思っているほど利かないんだよ」とかだから。そういう中には妥当な意見もあって、その点についてカメラマンや

編集が「譲っても良いのでは」「監督、あそこ無くても良いのでは」って言うわけですよ。そう
なると逆に絶対譲らないって……なってしまうて。ただ彼らはあくまで会社と僕との関係を心配
しているのだけで、本当のところは3人とも一致しているから僕の意地が通った。

鶴田：結果的には野村さんのドライさと三村さんのウィットさが上手くバランスになって良かったと
いうことで。それにしても編集というか、ショットのつなぎについては絵コンテなどの時点でか
なり意識されていたのが印象的です。(絵コンテに) つなぎは再考を要する旨の書き込みがあっ
て相当悩まれていたのが窺えます。これも撮った矢先から編集していくという流れなればこそと
いうことですね。

三村：そうね。編集というのは難しいというか、何というか、全てを制すると言えるものだからね。

鶴田：編集の仕方は、先日の「敵は本能寺にあり」でも同様なのですか？

三村：いや、そこまでしない。雇われ監督だからね。撮ったら、向こう(テレビ局)に渡してしま
います。勿論、絵コンテとの大体のつなぎを見て、後で少しチェックを入れたりはしているけど。

鶴田：スクリプターが書き込んだ台本を使ったりはしないのですか？

三村：いや、あれは現場で何があったかを報告するための台本みたいなもので、全く使わないね。
ともかく編集が困らないよう素材を撮り切るようにしています。それがテレビドラマ監督の役割
だとも言えるからね。それでも昔は一コマ一コマ気にしたけれど、割り切りが必要なわけです。

鶴田：なるほど。現在のテレビドラマにおける監督の役割は、撮影所の頃とは違うということですね。
それに対応できるかどうかも大切ということになりますか。

三村：そうだね。おかげで今は時間枠に収めるための分刻みの編集だけが上手くなったね。それに引
き換え、外国映画などの編集なんかは本当に凄いね。

鶴田：編集が完全に現場と独立していますからね。編集の上手さという意味でお気に召したものはあ
りますか？

三村：そうだなあ。ロバート・アルトマン⁹なんかはどう？

鶴田：ああ、僕は「ゴスフォード・パーク」(2001)が好きですね。イギリスの名優が沢山出ていま
すが、彼らの抑制のきいた芝居が好きというのもありまして。群像劇を撮らせると最高ですね。

三村：うんうん。「今宵、フィッツジェラルド劇場で」(2006)も良かったよね。いかにも彼らしい遺
作で。

鶴田：奇しくもラストステージの話撮ったというのが、また良いですね。なかなかあんな風に映画
人生は終われません(笑)。

三村：またメリル・ストリープなんか歌を歌っていてなー。

鶴田：彼女は歌が上手いですね。それでいて様々な役がこなせる芸達者な方ですし、言うことなしの
役者ですね。

三村：また観てみたいねえ。

鶴田：最近は何を……というか、先日頂いたお葉書では市川崑監督の「細雪」(1983)をご覧になっ
たそうで。奇遇というか、丁度お手紙を頂いたとき、僕は「犬神家の一族」(1976)、昔のほうを

観ていました（笑）。

三村：ああ、古いほうは良いよね。光と影の使い方がやっぱり拔群だ。

鶴田：そこは、監督の絵をカメラマンと二人三脚……いえ、照明も入りますから三人四脚になりますか、そうした体制の賜物です。これは「天城越え」でも同様でしたね。

三村：まあ、カメラマン（羽方義昌）と照明（宮原敬）の二人は夜中も「ああでもない」「こうでもない」とずっとやっていたよ。あまり夜中にパタパタやっているんで「煩いから寝るときは寝ろ。夜中にやることじゃない」と言っちゃったりもしたけどね（笑）。

鶴田：監督がこれから先の絵コンテを書いている横で、二人が渡された絵コンテを基に明日のシミュレーションを繰り返して、イメージを更に膨らませていく。一つの画面がどういう形で作られていくのかを感じられるようなお話です。前回までも話されていた、絵コンテを使ったスタッフ全体の意思疎通というものが「天城越え」では重要だったということですね。

三村：そうだね。加えて、羽方くんも初めての撮影監督で意気込んでくれていたからね。ありがたい話です。

鶴田：さて話変わって、もう一つ「天城越え」の演出の根幹にかかわる点について。三村さん曰く、この映画は母恋いものであるということでした。そこで気になるのは原作にある「私のもっと小さいころ、母親が父でない他の男と同じような行為をしていたのを見たことがある。私は、そのとき、それを思いだし、自分の女が土工に奪われたような気になったのだ。」という部分です。つまりハナと母の深いつながりが原作でも示されているわけですが、ここを意識していたのでしょうか？

三村：勿論。そこは原作でもそこが核であると思っていたから、最初の脚本の段階から大いに意識して描いているよ。ハナの奥には母親が存在しているわけだからね。ちょっと会っただけの女にそれほど入れ込んで、最終的には土工を惨殺していく……それは女が綺麗だとかそんなのではなく、彼女のちょっとした優しさから母親の存在を見えたからなんだ。

鶴田：そして、少年にとって大切な実の母は叔父と男女の関係にいる。そのことは母親的部分を持つハナの本来の職業は娼婦であるということとつながりますね。

三村：そう。少年の目から見れば、自分の一番大切なものがザクザクと犯され、虐げられてきたということなんだ。そして、それがここからもう踏み込んではいけないということまで来たものは許せないといというね。

鶴田：少年が爆発していく瞬間、ハイスピードで撮られた少年がハナと出会ったときの映像……つまり少年にとってハナに母性を見た姿が少年の中で何度もリフレインしていきます。このショットが、目の前の土工と関係を持っているハナのシーンに挿入されることで、大切なものが踏みじられているということが効果的に示されていますね。

三村：更にあそこでは音でお母さんの情事についてもダブらせて、全てが（少年の中で）重なっていくんだ。

鶴田：そこでハナから離れていくところがスローで撮っておいて、刃物を握りしめる少年の手がクロー

ズアップされる。爆発していく思いが一気に凝縮されていくところが良いですね。また別の場面ですが、大人になった少年である平さんが、調書の殺害関係を読む際に一瞬、母親の遺影に目を移します。細かいですが、彼の犯行の動機がよく表れていて効果的だと思います。

三村：そうそう、よく観ているね。とにかく（少年にとって）ハナと母親に共通するものには拘って撮ったんだよ。

鶴田：平さんの（母の遺影を見るという）ショットは、原作には無いものですから、三村さん自身が原作から「母＝ハナ」という部分を特にクローズアップして扱う、母恋の物語という意図が強く出ていますね。少しずつですが、ハナと少年が同じ歌を歌って仲良くしているのも恋人のような親子のような関係を表現していますね。あの歌を採用したのは理由があるんですか？

三村：田端義男の「大利根月夜」（1939）な。「あれを御覧と 指差す方に 利根の流れを ながれ月 昔笑うて ながめた月も 今日 今日は涙の顔で見る」（筆者注：三村監督がそらで歌われた。）というな。何のことはない。僕が好きだからだよ（笑）。勿論、あの映画の舞台が昭和 15（1940）年だったから、丁度上手くはまってくれたわけだよ。

鶴田：なるほど。当時の流行歌を使ったリアリティであると同時に、三村さん自身の思いが重ねられた結果、「大利根月夜」が採用されたということになりますね。以前おっしゃっていた処女作品と監督の関係性が垣間見えるお話です。

さて、話の方向を少し変えますが、先ほど編集のお話をされた際に映画は「飽きさせないこと」が大切だとおっしゃいました。そこで気にかかるのは、脚本の段階から入っていた原作にはないお笑い、コミカルな部分です。これは先におっしゃった「飽きさせないこと」と関係があるのでしょうか。

三村：ミステリーという形式はさ、人間よりもストーリーを追っていく面が強いと思うんだ。だけど人間というのは、たとえ凶悪な殺人犯だとしてもさ、いつも凶悪なわけではないわけで笑ったり色々な感情があると思うんだ。僕としては、そういう形で映画の中の人間を、生きている人間として、リアリティのある人間として捉まえたいという思いがあるんだ。だから笑えるというか何か面白みのあるところをどこかで表現したい。

鶴田：三村さんがよくおっしゃる「人間を撮りたい」ということと笑いは密接につながっているということですね。その点から見ますと、映画「天城越え」では原作には出てこないような周辺の人々、北林谷栄さんであったり、樹木希林さんと石橋蓮司さんとの夫婦喧嘩などがコミカルに描かれています。こうした脇役をある程度描き込むことで作品の世界観が広がっていくということになりますね。事件もまた日常の一部であるというか。

三村：そうそう、そうなんだよ。だから最近の若手のミステリーなんか読むとストーリーだけ追っていて人間がゼロ、こんな人間いないよというようなものが多い。出てくる人物の顔が、実在の人間として顔として浮かんでこない。だから、なかなか創作意欲が湧きません（苦笑）。

鶴田：清張ミステリーは人間を描こうとしたことが、一つ新しかったこととされています。勿論、横溝正史の作品などが濃密な人間関係を描いているように他にもそうした作風はあったと思いま

すが。ともあれ、清張のあり方と三村さんの「人間を撮る」という趣旨というのは、「天城越え」では上手く合致したと言えますね。

三村：幸運なことです。

鶴田：しかし……というか、これは意地悪な言い方になってしまうかもしれませんが、次回作の「彩り河」（1984）では、清張の原作と三村さんの作風は合わなかったという印象があります。そもそも、「彩り河」をやることになった経緯をお聞かせ願えますか。

三村：いや、だからあれはね。最初から野村さんがやることが決まっていたんだよ。『週刊文春』に連載⁹されていたときから。雑誌にも載っていたんじゃないかなー。だから野村さんがやるものとして全然気にせずにいたんだよ。ところが（連載が）全部終わったときに会社から呼ばれて、これ（「彩り河」）を全部読めと言われてね。

鶴田：会社というのはプロデューサー、つまり升本喜年¹⁰さんからということですか？

三村：そう。それで「読んでみてどうだ。監督出来ないか」って言うから、「いやいや、野村さんがやるんじゃないのか」って返したんだよ。そしたら「野村さんは他の仕事が入ってしまってちょっと忙しいから」なんとかかんとか言ってきたんだけど「いや、俺の世界じゃない」、「俺の世界と違うから、これは出来ない」と言ったんだよ。そしたら「そうか。そうだよなあ」って。升本さんも分かっているんだよな。そして（プロデューサーが）引き下がって一週間ぐらいしたら、「悪いけど本社へ来てくれ」と。としあえず本社へ行ったら当時、本社の上のほうにあったレストランに連れて行かれて、そこに奥山（奥山融、当時は副社長）以下重役たちが皆揃っているわけ。そしたら皆で僕に頼み込んでくるの、「頼むから監督を引き受けてくれ」って。当然、「俺の世界じゃないし、他にやりたいものもあって研究したいから」と返したんだけど、そうしたら、これさえ引き受けてくれたら次は（三村の）好きなものをやるようにするようなことを言う。つまり、会社に頼み込まれたんだよ。で、それは何のことはない、野村さんが清張さんと、何かのことでどうも仲が悪くなっていたようなんだよな。

鶴田：そうです。林悦子さんによると「迷走地図」（1983）の制作を巡って相当揉めたようで、結局失敗。そして「迷走地図」は現在ではソフト化もされていない……封印作品のような扱いになってしまいました。

三村：なるほど、そういうことか。そのとき聞いた話では、清張さんから「あれ（「彩り河」）はいつ取り掛かるのか」と問い合わせがあったんだな。それに対して「いや、まもなく。今、野村さんは体が空いてない状態だから」とか言いながら引き伸ばしていたんだそうだ。そしたら、清張さんから「監督は野村くんだけではないだろ」と言ったんだって（笑）。

鶴田：あらら、話が不味い方向に（笑）。

三村：それで（清張さんに）「三村くんはどうしてるの？」と聞かれて「彼も（清張）先生の作品を再びやろうと思って色々と研究を進めているところで」と答えたもんだから「何？ じゃあ、彼が空いているんなら彼に頼んだら良いじゃないか」となった。つまりさ、清張さんのご指名だったんだよ（苦笑）。

鶴田：それでは逃げようがないですね。野村さんとの関係の悪化の皺寄せが、三村さんに来てしまいましたね（苦笑）。

三村：まあね……ありがた迷惑っていうか……そこまで（清張さんが）「天城越え」で（僕の演出を）買ってくれていたとなれば、会社側はしめたもので「絶対、三村をくどかなきゃ」ってなったわけだ。

鶴田：渡りに船みたいなものですからね。

三村：それで（仕方なく監督を引き受けたので）、加藤泰¹¹呼んで、頭から原作を読んでもらったわけ。そしたら加藤泰も随分と悩んだんだなあ……あ、鶴田くんは「彩り河」の原作は読んでいるよね？

鶴田：（首肯する）

三村：あれ（筆者注：映画「彩り河」のこと）、原作とだいぶ違うだろ？ 女なんか全く出てこないし。

鶴田：そうですね。名取裕子さんが演じていた（増田）ふみ子は原作ではほとんど比重の無いキャラクターでしたから、何故このキャラクターが映画では話の前面に出てきたのか不思議に思いました。

三村：そうだろうな。加藤さんは（女性キャラクターに比重がないことに）困ってしまったけど「来た仕事を蹴るのは良くないからやろう。ただし今度は野村さんはノータッチということにして二人でやろう」と言ってね。それで松竹へ行って話を持ってきたプロデューサー（升本喜年）に（加藤さんが）「三村さんと二人でホン（脚本）を書かせてくれるなら協力する。その代り、周りに野村さんとか一切呼ばないでくれ」と掛け合ってくれた。それでやることになったら野村さんが、また途中から出てきたんだな、これが。

鶴田：スタッフロールで脚本として、野村さんの名前が仲倉重郎さんの名前と共に載っていますから無関係ではないと思っていました。というか、「天城越え」や「きつね」などを巡る野村さんとのやり取りを伺っていましたので、これを見た瞬間に疑問より何より「ああ、脚本の段階から大変だったんだろうな」と察しました（笑）。

三村：もうそういうことまで分かっちゃうよね（笑）。それで仕方ないから、第一稿は僕が書いて、第二稿を三人（三村、加藤、野村）であだこうだやって検討していた。でも第二稿の途中で僕はもうロケハンが始まっちゃうんだよ、そうしないと間に合わないからね。そこで加藤さんが「仲倉くん（仲倉重郎）手伝ってください」ってことになって、後は彼を連れて加藤さんが脚本を書いたんですよ。結局、野村さんは実際は何にも書いてないんだよな。あだこうだは言っただけで。だから、それで加藤さん、怒っちゃって。

鶴田：それは酷い話ですね。何も書かず、でも脚本としては名前を連ねるんですから。

三村：それで色々あって、役者もほら、名取裕子の問題があったりしてさ。

鶴田：佐渡おけさをピアノで弾くときの一件¹²のことですね。ただ、それは撮影の段階での話になりますが。それにしてもロケハンを脚本の途中でしなければならないということは、準備期間は相当無かったということになりますよね？

三村：10月に話を受けて、2月には撮影に入っていたから準備は実質3ヶ月くらいしかなかったということになるかね¹³。

鶴田：それは大変だ。

三村：いや、もう実際大変だったな……（しみじみ）。

鶴田：ところで「彩り河」の特報では、「砂の器」以降に映画化された清張作品、「鬼畜」「わるいやつら」「疑惑」「天城越え」「迷走地図」の映像が挿入されていきます。ソフト化されない「迷走地図」がチラッと見られるのは貴重ですが（笑）。そこに「松竹が誇る社会派推理大作」というキャッチコピーと共に「製作 野村芳太郎」、そしてタイトル、という野村作品かのような構成になっています。更に清張自身が、特報の中でコメントを入れていて、過去の作品との一体感がやたらに強調されています。これは裏を返すと、映画自体に自信がなかったかのようにも受け取れます。この特報自体はご覧になってますか？

三村：いや、見ていないね。うちに来ているとは思うんだけど。ただその様子だと、裏のゴタゴタを見せないようにしているような特報だったようだね。まあ、実際、裏では大変だったわけだし、あんな内容では受けるわけがないからな。カメラマンも羽方が病気で倒れてしまって。あの作品だけカメラマンを変えるしかなかった……

鶴田：あ、カメラマンが羽方さんじゃなかったのは病気が理由だったんですか。運が悪かったとか言えません。三村さんが心を預けられるスタッフ、特に女房役とも言えるカメラマンがいないというのは大きいですね。どうも「彩り河」は「天城越え」とは対照的に悪いことが重なったまま撮影に入ってしまったね。

三村：そうそう。

鶴田：先ほど第一稿を書いたということでしたが、原作を脚本化していくことの苦労はある点においては「天城越え」以上なのではないでしょうか。例えば、単純な話、短編の「天城越え」と長編の「彩り河」ではそれだけでも取り組みに必要な時間が必要でしょうし、「彩り河」は特定のキャラクターに焦点を絞りにくいと思います。これは断ろうとした理由でもあった三村さんご自身の世界との違いに繋がることで、随分と壁になったのではないかと。

三村：経済界とか政界とか、海千山千のわけのわからない世界という時点で僕が描きたい人間の情の世界とは違うんだよな。だから出てくる人物にも興味が湧かなくて、思い入れることが出来ない。それから女が出てこない……これはいくらなんでもダメだと思ったな。

鶴田：残念ながら「彩り河」は、サラ金の問題や総合銀行の問題など当時の先端の問題を扱っていながら、それが物語としてはなかなか機能していません。そもそも、連載開始時点で映画化が決定しているという企画のせいか拙速な作品と僕は評価しています。その不十分さを脚本化する際に強く感じられたのだと察します。ところで先ほどからおっしゃっている「女が出てこない」というのは、つまりは人間関係が描けていないという意味でしょうか。

三村：そうです。男女関係はドラマの基本だというのがありますから。

鶴田：なるほど。さて、そのドラマの無さを埋めていくのが脚本化の重要な部分、つまりは原作から

の改変部分となります。原作では平さんが演ずる井川正治郎が中心で、途中までの牽引役として渡瀬さんが演じていた山越貞一がいたのですが、二人のキャラクターは非常に軽いものになっています。その代わりとして真田広之が演ずる田中譲二を物語の中心に据えています、これは第一稿からのことなんでしょうか？

三村：そう、会社のほうから役者として真田広之が出られるっていうんで。

鶴田：脚本化の時点で真田広之の出演は決まっていたんですか？

三村：いや、僕が監督を受けたときに（役者を）絞っていく段階で名前が出ていて、それで加藤泰に「真田が出られるようだから、それならこの役じゃないか」って話して、そういう想定のもとに書いていったんだよ。

鶴田：譲二が中心にしたのは、真田広之が参加するという情報という外部からの影響だったのですね。

三村：それこそ僕らにとっては渡りに船みたいなもんだったんだよ。何せ、こんなもん撮っても当たるはずがない、面白くもなんともないって思っていたから。

鶴田：小説として読むならば良いですが、映像化するには困難が伴うと思いました。

三村：話がきたときは、野村さんは逃げたんじゃないかと疑ったぐらいだから（笑）。まあ、実際は清張さんとの仲が悪くなったというのが真相なんだろうけど。

鶴田：知られている「迷走地図」を巡る話やその後の霧プロの解散から察するにそうだと思います。さて真田を譲二を据えることが出来たから、必然的に増田ふみ子もクローズアップすることになったと言えますね。

三村：とにかく男女のラブストーリーを中心に置いていかないととてもじゃないが書けないだろうということは、加藤泰と一致していたんだ。それで、小説を読んでいくと使えるのはあのママしかないじゃない？ だから譲二とふみ子のラブストーリーをセンターに置いていこうということになったんだよ。

鶴田：原作でミステリー部分を引っ張っていく井川存在を軽くしラブストーリーを中心にすることで、譲二のピカレスクロマンに変貌していますね。そんな譲二の心情にも「天城越え」に通ずる母恋があるのではないのでしょうか。劇中で譲二はふみ子のことをあくまで「ママ」と呼び続けまし、また吉行和子が演ずる山口和子のことも「ママ」と呼んでいて、その「ママ」の死が物語を動かしていく要因になっています。更にふみ子に母の話をしていますね。この辺りは三村さんらしさが出てきていると言えそうですが。

三村：それはそうです。最終的には加藤さんが書いたんだけど、そういう基本の部分は二人でしっかり練っていたからね。しかしねえ、実を言うと「彩り河」は公開した当時以降は全く見ていないんだよ。苦労ばかりはよく覚えているけれど、見たくなくて。だから今、吉行さんが出ているって聞いて、そうだったかと驚いてしまった（苦笑）。

鶴田：役者勢は「天城越え」と被っている人も多いですね、平さんや渡瀬さん、石橋蓮司も出ていますから。そこは松竹の清張ものらしく役者は豪華ですね。他にも夏八木勲とか……

三村：三國連太郎な（笑）。

鶴田：そうです。「彩り河」における三國さんの存在感は最初の吉行さんとの情事といい脂ぎった感じが圧倒的でまた憎々しげです。「彩り河」が真田の復讐譚として成立しえた立役者だったんじゃないでしょうか。

三村：いやー、彼は凄かったよ。僕はこの映画で彼と知り合ったんだけど、それがこの映画での一番の収穫だったかもしれない。

鶴田：この映画がご縁だったんですか！ 三國さんの凄さとしてが、どんなことが印象に残っていますか？

三村：彼はとにかく役にのめり込んでいく。だから現場でも色々アイデアを出してくるんだ。朝、（三國の）付き人が僕を呼びに来るんだよ、「監督、ご足労をおかけしますが三國が是非お話をしたいと言うのですが」って。それで控室に行ってみると「監督、今日撮るこの場面ではこんなことを考えているんですがどうでしょう？」「こうしたらまずいでしょうか」と10ヶ条以上のアイデアを提示してくれるんだな。そこまでしてきてくれると、こちらも「面白い。それでいきましょう」という形で取り入れていける。実際、大きく助かったね。

鶴田：プロットにかかわるような大きなところの演出は三村さんによるところでしょうが、序盤の舐めるようなウィスキーの呑み方などの芝居の細かいところは三國さんの力なんですね。しぐさ一つ一つが本当に面白いと感じました。

三村：そこまで役作りを徹底的にやってきてくれたけど、僕自身が一番乗れていない映画になってしまったのが残念だね。（企画や脚本の時点で）完全燃焼できないまま、（撮影が）始まって、撮影の最中も名取のこととかゴタゴタ、揉め事があって、仕上がりも気に入らないまま上げざるを得なくて……失敗だったなと思っているんだ。

鶴田：三村さんが、当時以降全くご覧にならないところや細かい部分を忘れてしまっているということにもそうした後悔といいますか、失敗したという強い思いがあるのだと察せられます。

三村：大体「監督の2本目というのは失敗が多いもんなんだ」と加藤さんに言われていたし。まあ、それにしてもあれはちょっと酷い。

鶴田：清張を巡る会社の状況と自分に合わない作品を背負わされた形でした。これは当時の三村さんにとっても引き取り切れない大きさがあったのではないかと。そんな作品について聞いてよいかどうか、古傷を抉るようなことになるかと躊躇したところもあったのですが。

三村：いやいや、こういう機会でもないと思いださないから。

鶴田：一方で三村さんのフィルモグラフィとして考えると、その後2本の映画を撮りTVドラマへと転身していく流れの中である意味のターニングポイントとして重要なのかと思ってお聞きした次第です。

三村：それはその通りです。

鶴田：「彩り河」のここまでの話をまとめますと、第一稿の時点で大まかな部分は三村さんと加藤さんが詰めた上で三村さんが書き、それを基に第二稿として加藤さんがまとめた。横で野村さんは口出しだけした……そんな形であったということで良いですか？

三村：いや、野村さんは第一稿が出来たときにああだこうだ言っただけで、第二稿で加藤さんがやりだしてからはノータッチだよ。僕の二稿を見て、ああだこうだ言っておしまいだよ。加藤さんは、野村さんと会うのが嫌で熱海で脚本を書いていたからね（笑）。

鶴田：「天城越え」からの経緯を考えますと、加藤さんがウンザリしてしまっているのも仕方ないですね。では、脚本の第二稿からは野村さんは一切関わりがないということですか。

三村：そう。撮影現場に来ることもなく、その他の段階でも全く顔を出さなかったね。何にもしない。完全に丸投げして放置。それでいながら、さっきの特報とかよく自分の名前を出すよなあ、そういう商売的なことはちゃっかりしているというか。

鶴田：「彩り河」本編でも製作と脚本という重要なポジションでクレジットされています（笑）。

三村：脚本なんてあの人、一行も書いてないよ！ あの人はいつもそうなんだよなあ。あの人にホン（脚本）は書けないよ。

鶴田：でも脚本塾はやっているんですよね、野村さん。

三村：自分は書かないから、そういう形で書かせていくということなんだよね、あれは。

鶴田：脚本が書けなければ監督にはなれないという大船で書かない野村さんが清張作品で力を持って行ったというのは、「張り込み」の成功や野村芳亭の息子だということなど様々な要因があるにせよ不思議な話ではありますね。

三村：商才があって立ち回りが上手い人だからね。もっともそのおかげでこちらは溜まっていることは一杯あるわけだけど（苦笑）。

鶴田：そのことはまたおいおい伺いたいと思います（笑）。さて、「彩り河」についてもう少しお聞きしたいと思います。譲二とふみ子が同郷であるということが二人の関係を深めていく上で重要な要素になっています。その故郷として新潟を選ばれたのには何か事情があったのでしょうか。

三村：あれは加藤泰がその頃に撮った「ざ・鬼太鼓座」（1981）という記録映画が関係しています。加藤さんは、そのときに見た佐渡の風景というのが強烈に印象に残っていて、それを採用したということです。

鶴田：なるほど。結果的にそれは上手くいっていると思います。冒頭のふみ子が海岸眺める場面、譲二とふみ子が会っているときに何度となく流される風景、作品全体に流れる情緒として非常に効果的でした。それとは別に気になったのは、二人のラブストーリーに据えながらも、何気なく話の背景となる銀行が画面に映り込んでいたり、井川が和子に真のパトロンを教えてほしいと請う場面で後ろにそのパトロンが映っていたりとあからさまなミステリー的な伏線の絵が多く見られた部分です。これは二人の物語と噛み合っていないですね。

三村：そこがね。僕に合わない世界だからね。そういうシーンが段々と映画を占めていかざるを得ないんだよね。僕と作品が合わない結果だね。

鶴田：脚本も大変だったでしょうが、絵コンテづくりもかなり大変だったということになりますか。

三村：うん、作ってやったはずだけど……どこにやってしまったか。この頃のまでは残してあるような気がするけど。

鶴田：ではそれはまた見つかったときに見せて頂きたいです。さて、少し話を変えまして主演の真田 広之さんはどうでしたか？

三村：ああ、真田くんは一生懸命やってくれていたよ。こちらの演出をしっかり汲んで、よく考えて芝居をしてくれていたな。なかなか好青年だったね。

鶴田：JAC¹⁴ のアイドル俳優として売り出されていた彼がそうした要素を排した映画に初めて出たのが「彩り河」だと思います。その意味でも真剣だったのかもしれませんがね。アイドル脱却を模索していた時期というか。

三村：彼は「麻雀放浪記」（1984）でそれを印象付けたよね。「彩り河」撮影の頃は、もう既に企画が進行していたんだろうな。「彩り河」の銀座ロケをしたときに、和田誠（「麻雀放浪記」監督）が遊びに来ていたからね。残念ながらロケは延期にすることになったけど。

鶴田：既に真田さんとの親交を深めながら準備していたということになりますか。そういう交錯が二つの映画にあったというのは面白いですね。ただ「彩り河」はまだ何となく真田のアイドル映画の名残があったように思います。主題歌を真田が歌っていて、物思いに耽る彼のバックにそれが流れているところとか……失礼ながら思わず大笑いしてしまって（笑）。

三村：（笑）。ああいう演出はおかしいんだよね。でもあれは会社からの指示だったんだ。どうしても真田に主題歌を歌わせてくれと売り込まれたらしくて。

鶴田：その辺りは、元々三村さんからの企画ではなかっただけに、プロデューサーの意見が随分と通ったんですね。

三村：あのときの現場は、升本が仕切っていたんだけど強引な男でしたから。さっきの加藤泰との約束を反古にしたのも彼。元々は東映からやってきて不案内だった加藤泰のための担当プロデューサーだったんだけどね。おそらく真田を引っ張ってきたのも升本なんだろうと思う。野村さんはノータッチだったからね。どうもねえ、その辺り事務所やら何やらの胡散臭い匂いがするんだよね。

鶴田：まあ、映画作りよりも商売っ気の強い事務方なのかもしれませんね。

三村：まあ、僕の苦手なタイプです。加藤泰も苦手にしていましたし。

鶴田：その代わり宣伝だけは大々的でしたね。公開するかどうかわからなかった「天城越え」と比較は出来ませんが、先の清張作品の決定版的な特報や雑誌などへの露出の多さはかなりのものでした。

三村：それだけ必死だったんだろうね。しかし、本当に清張さんの余計な一言だったな、この映画（の監督）をやったのは（笑）。

鶴田：結局、この映画を最後に霧プロは解散してしまいます。その意味では、霧プロにとっても分岐点。真田にとっても分岐点。三村さんにとっても分岐点……と色々と分岐点な存在です。これは松竹内部の体制の変化が大きく作用したということでしょうか。

三村：それはあるでしょう。内部もガタガタだったからね。三本目の「愛の陽炎」（1986）のときは、制作発表のとき奥山副社長来ないんだよね。まあ来なくても良いんだけど、終わったらプロデュー

サー（小坂一雄）が本社に寄って副社長に挨拶していけと言われて、忙しいときに何だよと思いながら行ってみた。そしたら奥山さんが「君、あれは大丈夫かね」と言うもんだから「どういうことですか」と。で、「あの映画は商売になるのかね」というから「え？ 明日からクランクインなのですが」と答えてさ……（苦笑）。

鶴田：現場と上層部とのやり取りがまるで出来ていなくて、食い違っている……混乱を象徴するようなお話ですね。上層部が現状を全く把握していない……城戸さんの頃ではあり得ないですね。

三村：奥山さんは（経営だけで）映画作りが分かっているから。そんなことだからそれが最後だったな。次は、ほら、阿久悠だよ。

鶴田：「瀬戸内少年野球団・青春篇 最後の楽園」（1987）ですね。

三村：瀬戸内は楽しかったなあ。それ以降は、何本も独立プロから企画は来ただけだけど、明日クランクインというところで潰れたりで上手くいかなかった。映画作りは本当に難しいと実感することになったね。

鶴田：大手の映画会社とは違う部分も多くありますからね。次回は「愛の陽炎」や楽しかったとおっしゃる「瀬戸内少年野球団・青春篇 最後の楽園」などTVドラマに至るまでの話を伺いたいと思います。

三村：よろしく（笑）。

おわりに

以上が第3回目のインタビュー記録である。長時間に渡ったため次回に持ち越すことにしたのだが、残念ながら三村晴彦はこの年の8月2日に永眠。再度の取材は叶わなかった。

3回目の取材で明らかになったのは、男女のドラマを中心に人間を撮ろうとする三村演出のあり方、そして「彩り河」から見える松竹大船の変容と霧プロの崩壊の様相である。そして、「天城越え」で確立した三村の演出と組織論は、後にテレビドラマへと活かされていくことになるが、「彩り河」がその分岐点となったことも見えてきた。

2013年に5回忌を迎えてようやくこうして取材を形に出来た。しかしながらもっと多くの貴重な証言を残せたであろうと思うにつけ、筆者の筆の鈍さなどを恥じ入るばかりである。

注

- 1 三村晴彦（1937～2008）：1962年早稲田大学仏文科卒業。卒業の1年前に松竹大船撮影所演出助手室入社。渋谷実、篠田正浩に師事したが、加藤泰との師弟関係は有名で、「みな殺しの霊歌」（1968）「人生劇場」（1972）などでは脚本も担当、時にはB班の撮影も担当した。「天城越え」で監督デビュー、以降「彩り河」（1984）、「愛の陽炎」（1985）、「瀬戸内少年野球団：青春篇」（1987）などを監督。後年は「御家人斬九郎」のメイン監督などテレビドラマの領域で活躍。
- 2 野村芳太郎（1919～2005）：日本の映画監督の草分け的存在、野村芳亭の息子。慶應義塾大学文学部卒業後の1941年、松竹大船撮影所に入社。第二次世界大戦後の1946年に復員。黒澤明の松竹作品「醜聞」「白痴」

で助監督を務め黒澤から「日本一の助監督」と評価された。1952年に「鳩」で監督デビュー。

松本清張の小説を映画化した「張込み」(1958)で有名に。以降、ショッキングな描写を伴う社会派的色彩の強いサスペンスを数多く撮るようになる。以降も多くの清張作品の映画化を行うが、1974年に監督した『砂の器』で、モスクワ国際映画祭の審査員特別賞を受賞。1978年には清張と共に製作プロダクション『霧プロ』を設立したが、1984年に解散した。

- 3 「松本清張スペシャル 内海の輪」(2011・3・27)のこと。「火曜サスペンス劇場」枠。原作は『週間朝日』連載(1968・2・16～10・25)。連載時のタイトルは「霧笛の町」。
- 4 矢田行男：後年、三村がテレビドラマでよく組んだカメラマン。
- 5 日曜洋画劇場特別企画「敵は本能寺にあり」(2007・12・16)のこと。原作は、加藤廣『明智左馬之助の恋』(日本経済新聞出版社 2007・4)。前年放映の「信長の棺」(2006・11・5)の続編として、前作に引き続き三村が監督した。三村の遺作である。
- 6 大船では、チーフ助監督は予算、日程の立案、B班の担当、セカンドがスクリプト、サードが衣装、フォースがカチンコと小道具という形で役割分担が決まっていた。(川邊一外「わが青春・松竹大船撮影所」(『シナリオ創作演習12講』映人社 2013・9)を参照)
- 7 テレビドラマでスクリプターの記録を編集に使わないというこの発言が三村特有のことなのか、テレビドラマ全体のことなのかは今後調査の必要がある。
- 8 ロバート・アルトマン(1925～2006)：アメリカの監督。『M A S H マッシュ』(1970)がカンヌ国際映画祭でグランプリ、ベルリン国際映画祭で『ビッグ・アメリカン』(1976)が金熊賞、『ショート・カット』(1993)がヴェネツィア国際映画祭の金獅子賞と三大国際映画祭全てで最高賞を取った。2006年にアカデミー賞名誉賞受賞。
- 9 松本清張「彩り河」(『週刊文春』1981・5・28～1983・3・10)
- 10 升本喜年(1929～)：1954年、松竹大船撮影所に入社。映画プロデューサーとして「キネマの天地」(1986)などに参加。映画の衰退と共にテレビ部プロデューサーとなり、その後、松竹シナリオ研究所所長、松竹映像取締役を歴任。松竹退社後は梟雄舎設立。
- 11 加藤泰(1916～1985)：山中貞雄の甥。時代劇や任侠映画の監督として活躍。代表作に「沓掛時次郎 遊侠一匹」、「明治侠客伝 三代目襲名」、「緋牡丹博徒」シリーズ、カルト映画の傑作「江戸川乱歩の淫獣」などがある。極端なまでのローアングルとクローズアップを特徴とする独自の映像スタイルは、加藤泰映画の代名詞として知られている。
- 12 拙稿「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その2」を参照。
- 13 「彩り河」の封切りは1984年4月14日。
- 14 ジャパンアクションクラブ(現：ジャパンアクションエンタープライズ)の略。千葉真一が、世界で通用するアクションスター・スタントマン育成のために創設。